

# La otra presencia: narradoras mexicanas del siglo XX

---

*Laura Cázares H.*

*Para la artista femenina el proceso esencial de autodefinición se complica por todas las definiciones patriarcales que se interponen entre ella misma.*

LA LOCA DEL DESVÁN

**D**urante mucho tiempo, las escritoras estuvieron ausentes de los cursos sobre literatura y de las publicaciones especializadas. De hecho, también estuvieron ausentes como productoras de textos literarios, pues con frecuencia se publicaban (y aún se publican) ellas mismas por la dificultad para acceder a las editoriales si no se tiene ya algún prestigio. (Y como se sabe, una obra editada por el propio autor siempre ha propiciado la duda acerca de su calidad.) La historia de la literatura, aunque cada vez menos, también las ha postergado. Pocas son las que logran algunos párrafos acerca de su obra, y la mayoría aparece en el listado que procede a las páginas dedicadas a los escritores reconocidos. Se podría objetar que lo antes dicho pertenece al pasado, que ahora las escritoras son un éxito y se está rescatando del olvido a las que las antecedieron. Esto es en parte verdad. Sin embargo, son muy pocas las escritoras reconocidas y muchas menos las que se han convertido en *best-seller*, como pasa también con los escritores, pero lograr esa posición las ha vuelto blanco de algunos furibundos. En cuanto a la investigación, ahora parece una moda estudiar la literatura escrita por mujeres, y dentro de esa moda el atractivo principal son las escritoras con mucho éxito. Pero qué pasa con las demás. Unas pertenecen al pasado, otras siguen esforzándose muchísimo para lograr ser o seguir siendo publicadas, y si bien son tema de análisis, no abundan los trabajos serios de investigación sobre sus obras. Tanto con éxito como sin él, en gran medida el atractivo que ejercen es el de las entrevistas o las biografías, por lo que se descuida su obra en función de su vida. No se entienda esta afirmación como

menosprecio a un tipo de trabajo, sino más bien como expresión insistente de la carencia de mejores estudios literarios sobre las obras de las escritoras y también, quizás, de los escritores.

Si bien hasta aquí me he referido a la ausencia, ustedes se preguntarán sobre la contradicción que puede motivar el título de este trabajo. La presencia, dice Martín Alonso, significa la “Asistencia personal o estado de la persona que se halla delante de otra u otras o en el mismo paraje que ellas”.<sup>1</sup> Las escritoras siempre se han encontrado en los mismos parajes que los escritores; sin embargo, tal parece que una nube las ha vuelto invisibles, aunque están ahí, delante de ellos y de las demás personas que parecen no verlas. La presencia, también, nos remite al ánimo, y debemos reconocer que las escritoras lo han conservado tanto en la adversidad como en la prosperidad, por eso no cejan en su labor escritural. A pesar del acto de borramiento, las escritoras siempre se hacen presentes, están ahí, con su buena o su mala escritura, por eso las considero la otra presencia.

Originalmente se me propuso tratar de las escritoras mexicanas del siglo XX, lo que implicaría tomar en cuenta a las narradoras, las poetisas, las ensayistas y las dramaturgas. No tengo ni los conocimientos ni la fuerza para realizar un trabajo de tal envergadura en unas cuantas páginas; trabajo que, como muchas veces ha señalado Aralia López, exigiría, para hacerse con rigurosidad, de un equipo de investigación. Por eso reduje mi campo de estudio a las narradoras (aunque muchas de ellas cultivan también los demás géneros), sin la intención de referirme a todas, sino sólo ver a aquellas que podrían caer dentro de alguno de los tres ejes temáticos que, muy arbitrariamente, he elegido: la Historia, la escritura y la cotidianidad. Debo indicar aquí que muchas de las narradoras abarcan los tres temas en su producción escritural; sin embargo, a algunas sólo las incluiré en uno de ellos para poder dar cabida a muchas más.

De 1989 a la fecha, han aparecido varios trabajos que dan una visión general de la producción narrativa o novelística que se ha realizado en México desde 1970, en un acercamiento que organiza la información por décadas o lustros, o sea, de una manera diferente a la que yo me he planteado. Uno de los investigadores, Ignacio Trejo Fuentes, quien escribió en 1989 y publicó en 1990: “La novela mexicana de los setenta y ochenta”, texto donde sólo menciona a María Luisa Puga como parte del

---

<sup>1</sup>Martín Alonso, *Enciclopedia del idioma*, Aguilar, Madrid, 1982 [2ª reimpr. de la 1ª ed. de 1958], t. III, p. 3387. Las mismas definiciones proporciona el DRAE.

grupo de escritores que han dejado la ciudad de México y enfocan su atención a otras regiones.<sup>2</sup>

Aralia López González, en “Narradoras mexicanas: utopía creativa y acción”, rechaza las últimas décadas y se proyecta hasta la novela de la Revolución; además, hace una crítica muy artera de las aportación de Martha Robles y Fabianne Bradu.<sup>3</sup> De la misma autora son “Quebrantos, búsquedas y azares de una pasión nacional (dos décadas de narrativa mexicana: 1970-1980)”, publicado en 1993, y “Narradoras mexicanas en la década de los noventa”, que apareció en 1998. En el primer trabajo hace un recuento de escritores y escritoras, tomando en cuenta el proceso político, económico y social que ha sufrido la nación; en el segundo, estudia sendas obras de nueve autoras utilizando como ejes de análisis: la posición emocional, intelectual y práctica que asumen las protagonistas con respecto a su situación en el mundo por ser mujeres, su aceptación o rechazo (o ambos) de esta posición y las elecciones que hacen para poder realizarse “como seres humanos completos”.<sup>4</sup>

En 1996, Ana Rosa Domenella publicó “Escritura, historia y género en veinte años de novela mexicana escrita por mujeres”, artículo donde incluye autoras que publicaron de mediados de 1970 a 1995, se refiere al caso de los *bestsellers* femeninos y se plantea la inserción en la posmodernidad de algunas de las obras más recientes.<sup>5</sup>

Finalmente, Vicente Francisco Torres publica, también en 1996, “Tres lustros de novela mexicana”. Él, como Trejo Fuentes y Aralia López, se refiere a escritores y escritoras, pero a diferencia del primero, sí dedica a ella una parte de su trabajo, aunque es notorio que le disgusta esa separación autoral en cuanto a la valoración de la escritura.<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup>Ignacio Trejo Fuentes, “La novela mexicana de los setenta y ochenta”, *Revista Fuentes* (UAM-A, México, D.F.), núm. 1, II Semestre de 1990, pp. 5-13.

<sup>3</sup>Aralia López González, “Narradoras mexicanas: utopía creativa y acción”, *Literatura Mexicana* (UNAM), vol. II, núm. 1, 1991, pp. 89-107.

<sup>4</sup>Aralia López González, “Quebrantos, búsquedas y azares de una pasión nacional (dos décadas de narrativa mexicana: 1970-1980)”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), vol. LIX; núms. 164-165, julio-diciembre de 1993, pp. 659-685. “Narradoras mexicanas en la década de los noventa”, Mónica Vereá y Graciela Hierro (coords.), *Las mujeres en América del Norte al fin del milenio*, CISAN, PUEG, UNAM, 1998, pp. 439-454.

<sup>5</sup>Ana Rosa Domenella, “Escritura, historia y género en veinte años de novela mexicana escrita por mujeres”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* (Universidad de Texas y Grupo Editorial Eón), vol. 1, núm. 2, enero-abril de 1996, pp. 7-23.

<sup>6</sup>Vicente Francisco Torres, “Tres lustros de novela mexicana”, *id.*, pp. 24-32.

Cabe señalar que tanto Aralia López como Trejo Fuentes destacan tres momentos en el proceso literario de este siglo en México, los cuales también han sido mencionados por otros críticos. El primero es el de la novela de la Revolución, que surge a partir del movimiento armado de 1910, y que relata, desde diversas perspectivas, los sucesos que lo conformaron. El segundo lo ubican en la década de los 50; dice Trejo Fuentes: “debe considerarse como el momento exacto de ruptura con lo caduco y del feliz encuentro con lo moderno”;<sup>7</sup> porque si bien se podía mirar hacia el exterior, no faltaban modelos que se pudieran seguir en nuestro propio terreno. Aralia ve en esa década el declive de la novela de la Revolución y el surgimiento de corrientes que ya estaban ahí pero que ahora adquieren vigor; se refiere a las “pervivencias del Modernismo y [la] experimentación del Vanguardismo”.<sup>8</sup> En relación con las mujeres destaca su obtención del derecho a votar, en 1953, su incorporación a la educación y al trabajo productivo y, refiriéndose a las escritoras, su consistencia en la escritura y la publicación.<sup>9</sup> El tercer momento estaría marcado por la matanza de Tlatelolco (1968) que, según López, “supuso en la conciencia de la generación de escritores nacidos después de 1940 una especie de prueba o rito de iniciación, su pasaje, incompleto o definitivo, según los casos, hacia la madurez y la comprensión de la realidad individual articulada a lo social”.<sup>10</sup> Para Trejo Fuentes esa matanza “inició una nueva faceta en el rumbo de la nación”, por lo que casi no hay novelas de los setenta y los ochenta que no registren de alguna manera ese acontecimiento”.<sup>11</sup>

Me pregunto si no habría de tomar en cuenta otros dos sucesos relevantes de este siglo que también han dejado su marca en la sociedad y en la literatura: el terremoto de 1985 y el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en 1994.

### *La Historia*

Volvamos ahora al primer eje temático de este trabajo: la Historia. El cual los puede llevar a pensar que sólo se incluirán en este punto las novelas

---

<sup>7</sup>Ignacio Trejo Fuentes, *art. cit.*, p. 7.

<sup>8</sup>Aralia López González, “Narradoras mexicanas: utopía creativa y acción”, p. 91.

<sup>9</sup>Aralia López González, “Narradoras mexicanas en la década de los noventa”, pp. 439 y 441.

<sup>10</sup>Aralia López González, “Quebrantos, búsquedas y azares...”, p. 671.

<sup>11</sup>Trejo Fuentes, *art. cit.*, p. 9.

designadas como históricas, género que todavía sigue propiciando la discusión y que, por lo mismo, no es tan exacto en sus límites; ya que al igual que la escritura testimonial, la novela política y la periodística, ponen el acento “en el carácter político, en la no neutralidad y en la subjetividad de la (re)escritura de la Historia”.<sup>12</sup> Por esta razón algunos críticos han propuesto ampliar el concepto de novela histórica, en lugar de restringirlo. Considero que precisamente esa intención de explicitar y delimitar perfectamente este género lleva a María Cristina Pons, en su enriquecedor trabajo sobre la novela histórica, a emitir la siguiente afirmación:

[...] la novela histórica no es una forma narrativa que, desde los albores del género, haya sido cultivada por escritoras. Por el contrario, la escritura y reescritura de historia estuvo, y en gran parte sigue estando, mayormente a cargo de la pluma de los hombres, al menos en lo que a la historiografía y a la novela histórica se refiere. Por consiguiente, siempre queda abierto la gran interrogante de por qué uno de los agentes sociales más importantes en la construcción de la historia, la mujer, es casi invisible, aún en el momento actual, en lo que respecta a la escritura y reescritura de la historia según tales formas narrativas.<sup>13</sup>

Ella analiza tres novelas de tres autores con mucho prestigio: Fernando del Paso, Gabriel García Márquez y Juan José Saer. Además, menciona en la bibliografía a algunas escritoras, pero es notorio su desconocimiento de una gran cantidad de novelas escritas por mujeres que cabrían dentro del género que a ella le interesa, sin necesidad de ampliar sus límites. Creo, por otra parte, que en su afirmación parece batir sus alas el “ángel del hogar”, esa escritora que sólo podía referirse al espacio privado, porque el público le estaba vedado, y que se veía reducida a los límites de sus pequeñas historias, aunque por este medio muchas veces cuestionaba lo injusto del orden social.

No quiero de ninguna manera devaluar la escritura de historias familiares, por eso caben dentro de uno de mis ejes temáticos. Sin embargo, ya que casi siempre se piensa que las escrituras sólo pueden narrar lo relacionado consigo mismas y con su familia (y qué bueno que lo hagan), he decidido acercarme a las autoras que escriben y reescriben la historia de México, sin producir por fuerza novelas históricas, pero sí haciéndose visibles ellas mismas y haciendo visibles a los personajes femeninos que también han jugado su papel en la Historia.

---

<sup>12</sup>María Cristina Pons, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, Siglo XXI, México, 1996, p. 26.

<sup>13</sup>*Ibid.*, pp. 12-13.

Nellie Campobello (1900-1986) pertenece al grupo de escritoras de la novela de la Revolución y, a pesar de ser la que más vivió en ese tiempo, era la menos conocida hasta hace poco más de una década. Sus dos obras, *Cartucho* (1931) y *Las manos de mamá* (1937), han desconcertado a los críticos por su excesivo fragmentarismo, por su dificultad para ubicarlas en un género literario preciso y por la elaboración de una perspectiva infantil para narrar algo tan serio como es el movimiento revolucionario. Presentarnos ese mundo de adultos, o de niños que actúan como adultos, mediante una niña, el personaje más frágil de todos los que aparecen inmersos en la violencia revolucionaria, me parece el mayor acierto de la autora, quien no otorga a su narradora un poder y la hace más bien transmisora de una voz colectiva que se construye a través de los relatos expresados por los héroes reconocidos (Francisco Villa) o anónimos (*Cartucho*) de la Revolución.

A pesar de la violencia y la muerte, el amor brota por todos los fragmentos de la novela. El de los amantes, el de las madres, reales o sustitutas, el de los jefes villistas, enamorados y paternales; incluso el momento de morir se puede convertir en un acto amoroso. El humor y lo lúdico tampoco están ausentes de la novela y provocan la distensión en momentos de gran impacto. Así, ante las tripas del general Sobarzo, que han sido colocadas en una bandeja, la narradora y su hermana, ambas niñas, dicen: “¡Tripitas, qué bonitas! ¿Y de quién son?”<sup>14</sup>

*Las manos de mamá* es una recreación de la madre de Nellie como un personaje relevante del movimiento revolucionario en función de sus actividades cotidianas, no de sus actos heroicos. Aunque quizás el acto más heroico es sobrevivir y mantener a los hijos en un momento de caos y apoyar a los villistas que se movilizan por la región. En esta novela, Campobello construye la narración mediante las tres personas narrativas: yo, usted, Ella. Una manera de narrar bastante experimental y que se anticipa a los usos complejos que se dieron en obras de autores-as posteriores.

El lirismo y la danza prevalecen en la novela y la imagen de la madre se constituye mediante esos dos recursos. La cotidianidad de la madre, su contacto con la naturaleza, todo su ser se sintetiza en el poema en prosa que inicia la novela; en el cual se conjugan lo visual (las flores que danzan), lo olfativo (su perfume), lo auditivo (el himno), lo táctil (las manos

---

<sup>14</sup>Nellie Campobello, “*Cartucho*”, *La novela de la Revolución mexicana*, sel., introd., y prólogo de Antonio Castro Leal, Aguilar, México, 1985 (Obras eternas), t. 1, pp. 927-968. La cita proviene de la p. 941.

sobre las espigas) y lo gustativo (las tortillas húmedas de lágrimas).<sup>15</sup> La relación madre-naturaleza que parece prevalecer en la novela acaba trastocándose, pues ella es capaz de transformar a la naturaleza y a sí misma.

Mediante el ejercicio de la memoria, Campobello recupera no sólo su historia familiar, sino parte de la historia de México. Asume su pasado, lo idealiza y los transforma en ficción, en una novela histórica *catártica*, según la distinción de Noé Jitrik.<sup>16</sup>

Rosario Castellanos (1925-1974) publicó *Oficio de tinieblas* en 1962, y “es la primera mujer mexicana reconocida como escritora profesional”,<sup>17</sup> según dice Aralia López, la investigadora que más en profundidad ha estudiado su obra. Recojo, por lo tanto, las ideas que ella vierte sobre esta novela.

*Oficio de tinieblas* trata de un levantamiento indígena en Chiapas durante el sexenio de Lázaro Cárdenas (años 30); levantamiento que reproduce los hechos que ocurrieron en 1869. En Ciudad Real, un lugar con una mayoría de población indígena y con un dominio mestizo y blanco que la desprecia, la violencia no puede dejar de estallar. Esta adquiere su mayor relevancia en el momento de la crucifixión de Domingo, “un niño indígena que es sacrificado para afirmar la cultura dominada frente a la cultura del grupo dominante”.<sup>18</sup> Este acto muestra el sincretismo religioso, a la vez que el deseo de apropiación de un poder superior incomprensible para poder liberarse del sometimiento, al cual finalmente se refuerza mediante la copia en la realidad de una actividad simbólica que pertenece a la cultura dominante.

La historia, dice Aralia López, es la noción semántica que sustenta al texto, y

está constituida por dos tendencias o términos en oposición: regresión/progresión, que supone también la visión mítica y ahistórica y la visión histórica y dialéctica [...] Estos

---

<sup>15</sup>Nellie Campobello, “Las manos de mamá”, *id.*, pp. 969-989.

<sup>16</sup>En ella “se trata de canalizar «resolver un diferendo o tomar una posición frente a un hecho histórico que es inmediato y del cual formaron parte». Cit. por María Cristina Pons, *op. cit.*, pp. 52-53. En el caso de Nellie, según confesión propia, se trata de recuperar positivamente la figura de Villa y de los villistas.

<sup>17</sup>Aralia López González, *La espiral parece un círculo. La narrativa de Rosario Castellanos. Análisis de Oficio de tinieblas y Álbum de familia*, UAM-I, México, 1991 (Texto y contexto, 3), p. 11.

<sup>18</sup>*Ibid.*, p. 51.

términos establecen relaciones de oposición, pero no se excluyen. En los procesos históricos se interrelacionan las dos tendencias.<sup>19</sup>

La autora reelabora hechos de 1867 y 1870, los actualiza durante el proceso revolucionario y aun los hace vigentes en 1962, fecha de edición de la novela. El México porfirista persiste en el cardenista y ambos en el de López Mateos. Los cambios son tan leves que no se puede transformar la situación del indígena.<sup>20</sup> Las crónicas de los levantamientos, que presentan una visión de la historia desde el poder, al ingresar en la novela sufren una transformación, ya que la perspectiva del narrador se contrapone a la visión clasista de la crónica y aporta una visión crítica e histórica,<sup>21</sup> desmoronando así la historia oficial.

En cuanto a los personajes femeninos, no se presenta ninguna progresión. Las mujeres aceptan “la primacía social del hombre y su servidumbre hacia él sin cuestionamiento reflexivo”.<sup>22</sup> Sólo dos tratan de librarse del poder patriarcal: Catalina, mediante el prestigio que le da su fama de hechicera, el cual piensa que se verá reforzado por su relación con lo divino. Y la paralizada e histérica Idolina, quien utiliza su enfermedad como un instrumento de poder. Sin embargo, ninguna logra escapar a su destino.

Elena Garro (1920-1998) en *Los recuerdos del porvenir* nos remite a la guerra cristera en el periodo posrevolucionario. En opinión de Ana Bundgard, es

una anti-novela de la Revolución, en la cual la Historia con mayúscula es sustituida por las historias singulares y personales de los habitantes de Ixtepec. Todos los acontecimientos de carácter político son dirigidos arbitrariamente por la lógica pasional, la sinrazón, de los que detentan el poder o de los que lo padecen. Irónicamente, el amor, la avaricia, la envidia, la culpa, el deseo de venganza, el miedo, las pasiones, son los verdaderos actores de la novela.<sup>23</sup>

Para esta investigadora, la culpa es precisamente el eje en torno al cual gira la historia. Esa culpa, a la que conduce el amor, que redime al sujeto, lo hace incorporarse a la historia, porque ella permite la transforma-

---

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 52.

<sup>20</sup>*Ibid.*, p. 58.

<sup>21</sup>*Ibid.*, p. 124.

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 85.

<sup>23</sup>Ana Bundgard, “La semiótica de la culpa”, Aralia López González (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, PIEM, El Colegio de México, 1995, p. 131.



ción de lo mítico en lo histórico. Posibilidad de salvación y cordura se ven representados, dice Bundgard, en la piedra en que se convierte Isabel Moncada, y que contiene esta inscripción:

Cuando venía a pedirle a la Virgen que me curara del amor que tengo por el general Francisco Rosas que mató a mis hermanos, me arrepentí y preferí el amor del hombre que me perdió y perdió a mi familia. Aquí estaré con mi amor a solas como recuerdo del porvenir por los siglos de los siglos.<sup>24</sup>

La historia de Isabel, resumida en esa piedra inscrita, queda para siempre como memoria de su transgresión que, por otra parte, la significa como un sujeto actuante, que decide elegir y enfrentarse a las consecuencias que eso implica.

Con el fin de poder presentar brevemente siquiera a uno de mis otros ejes temáticos, dejaré de lado, en esta exposición, otros nombres que me interesa retomar en una reconstrucción de la historia de México, como son Elena Poniatowska, María Luisa Mendoza, Silvia Molina, Ángeles Mastretta, Brianda Domecq y Carmen Boullosa. Ellas formarán parte de un estudio más amplio. Cierro por lo tanto este apartado con la obra de Rosa Beltrán.

Rosa Beltrán (1960) obtuvo con su novela *La corte de los ilusos* (1995) el premio Planeta-Joaquín Mortiz, por primera vez otorgado a una escritora. En esta obra, considerada como una novela histórica, se reconstruye el Imperio de Agustín de Iturbide en 1822. El acto de realizar una pesquisa histórica de hechos muy alejados de la fecha escritural, lleva a catalogar a la novela como *arqueológica*, según la categorización de Jitrik; pues “se puede objetivar la toma de posición frente a lo que se está narrando, y se la define como «un intento estético de hacerse cargo de un contexto referencial desde los medios de que se dispone en un momento muy diferente»”.<sup>25</sup>

Luzelena Gutiérrez de Velasco, en una inteligente lectura de esta novela, encuentra como fuente privilegiada del relato a la cotidianidad, a lo nimio, en lugar de lo que se designa como *grandeza histórica*. El ámbito doméstico, las relaciones de pareja, familiares, amorosas del emperador mexicano invaden el mundo del poder político y dan la pauta de un Imperio que se desmorona. El protagonismo masculino, que correspondería a la Historia con mayúscula, se borra, y son las mujeres y sus historias, con minúscula, quienes van dominando la escena. Por eso es tan importante la costura de la ropa del emperador y su familia. La fragilidad de lo costurado resume perfectamente la fragilidad del Imperio. El

---

<sup>24</sup>Cit. por Bundgard: *ibid.*, p. 138.

<sup>25</sup>Jitrik cit. por María Cristina Pons, *op. cit.*, p. 53.

estreno de la ropa y del poder ponen a la superficialidad en primer plano. Y el fracaso es preludiado por la hermana sexagenaria y loca del emperador, Nicolasa, quien desfallece de amor por Antonio López de Santa Anna (el ahora seductor de la patria de Enrique Serna).

Gutiérrez de Velasco encuentra otro acierto en la constitución del lenguaje de la novela, con refranes, máximas, sentencias, panfletos, volantes, etc., pues se reproduce el habla de principios del siglo XIX y así se otorga a los hechos un tono de autenticidad.<sup>26</sup>

Con la experiencia personal, con el rescate de los grupos borrados por el poder dominante, con la confrontación de lo mítico y lo histórico, con la permanencia de lo privado sobre lo público, con tantos otros recursos más, las autoras van construyendo, reescribiendo, desde otra perspectiva, esa historia de México que debe ser confrontada con la elaborada por los escritores, y ambas con lo que se ha constituido como historia oficial. Así quizás se podrá atisbar, a través de todas sus perspectivas, una pequeña luz de verdad.

### *La escritura*

Con Josefina Vicens (1915-1988) y *El libro vacío* (1958) se inaugura el tema de la autorreferencialidad, de la puesta en abismo, de la narración que relata lo azarosa que es la narración de la narración.

En veintinueve apartados se expone

la imposibilidad [de José García] de asirse a un principio expresivo para transmutar su opresión en lenguaje, en signos intersubjetivos que le permiten dar una razón de su estado de ánimo no sólo a su esposa y a su hijo, quienes saben que «todas las noches, trabaja en su libro», sino darse una explicación a sí mismo, ver en palabras lo que siente.<sup>27</sup>

La incapacidad del lenguaje para poder producir un libro que provoque siquiera una emoción sencilla centra nuestra atención. Y en la imposibilidad de la escritura está inscrita la imposibilidad de ser de su autor. El vacío que constituye al libro que, a su vez, se presenta como un vacío.

Aline Pettersson (1938), formada en la actividad escritural con una relación muy cercana a Josefina Vicens, tiene como tema central de la

---

<sup>26</sup>Luzelena Gutiérrez de Velasco, “Más allá de la nueva novela histórica: Rosa Beltrán y *La corte de los ilusos*”, Luisa Campuzano (coord.), *Mujeres latinoamericanas del siglo XX. Historia y cultura*, UAM-I, Casa de las Américas, México, 1998, pp. 271-277.

<sup>27</sup>Silvestre Hernández, “El vacío a la comunicación con el ser en la obra de Josefina Vicens”, Vicente Francisco Torres (coord.), *Escritoras mexicanas del siglo XX, Temas y variaciones de literatura* (UAM-A), núm. 12, II semestre de 1998, p. 68.

novela *Mistificaciones*<sup>28</sup> a la escritura. Cuarenta y siete fragmentos en donde se conjuntan tres voces narrativas, individualizadas no sólo por su manera de narrar, sino también tipográficamente; voces que por su imbricamiento van dando sentido a la novela. Diecinueve fragmentos muy breves, narrados en tercera persona, se refieren a su investigador, James Lynck, que estudia la obra de la escritora Cavala Primus. Esta va develando algunos aspectos autobiográficos en relación con los veintitrés fragmentos que integran la novela *Mistificaciones*, cuyo personaje, Laura Hansen –*alter ego* de Carola Primus, *alter ego* de Aline Pettersson–, narra parte de su vida, la relevancia de su actividad escritural y del suicidio de su amiga Karen. Entrelazado con estos dos hilos narrativos aparece uno más, compuesto por cinco fragmentos en el cual una voz femenina, de manera ambigua y con su lenguaje poético-erótico, expresa sus sensaciones, su estado anímico y la apropiación de su cuerpo por los médicos que la utilizan de manera ritual.

Con este juego narrativo, la autora nos hace recorrer distintos niveles de “realidad”, pero la “realidad ficcional” que corresponde a la novela *Mistificaciones* de Carola Primus absorbe la mayor parte de la novela *Mistificaciones* de Aline Pettersson. Obra *en abismo* que cumple con la condición señalada por Dallénback: “que la especularización a que se procede venga indicada en la propia obra –mejor dicho–: que la especularización se constituya en materia del acto que está llevándose a cabo”.<sup>29</sup>

Laura Hansen se presenta en función de ese impulso que la lleva a realizar el acto de la escritura, acto que aparece al final de los fragmentos de lo que será su novela que, por otra parte, consiste en narrar ese impulso que la hace escribir. Ella sí se presenta como escritura en acción. En tanto que Carola es la autora de una obra ya terminada, pero que tiene como tema el proceso de la escritura y, por lo mismo, a la escritora.

Tenemos en la novela el cuerpo femenino como espacio fragmentado que a través de la escritura se expresa como tal, pero a la vez encuentra en este proceso la manera de constituirse como un todo, de reconstruirse tanto desde lo sexual como desde lo genérico, desde la piel hasta el pensamiento, desde su visión como naturaleza hasta su visión como cultura. La *puesta en abismo* es el recurso literario que permite esta constitución, ya que desde la escritura se habla de la escritura y desde la perspectiva

---

<sup>28</sup>Aline Pettersson, *Mistificaciones*, Aldus, UAM, México, 1996 (La torre inclinada).

<sup>29</sup>Lucien Ballénbach, *El relato especular*, tr. Ramón Buenaventura, Visor, Madrid, 1991 (Literatura y Debate crítico, 8), p. 23.

de un cuerpo femenino se plantea la problemática de un cuerpo femenino, en su inscripción sexual y genérica. Ese cuerpo que nunca puede ser apreciado en su totalidad, sino que siempre es visto por partes, por fragmentos, desde perspectivas determinadas, se vuelve equivalente al texto literario. Esto se problematiza en la novela, que debe reconstruirse como un rompecabezas, de la misma manera como se tiene que hacer con el cuerpo.

Otras escritoras debo incluir en este apartado, como por ejemplo Angelina Muñiz-Huberman, Margo Glantz, Esther Seligson, María Luisa Puga. Y no se diga en el eje temático de vida cotidiana, que abarcaría a todas las autoras aquí incluidas y a muchísimas más, lo que me llevará a aplicar con más énfasis mi predilección por unas escritoras en lugar de otras, y a presentar unas conclusiones tentativas por lo inabarcable del fenómeno literario.

Finalizo por tanto aquí esta breve muestra de un trabajo que quiere ser más abarcador, con el reconocimiento a las investigadoras que se han dedicado a estudiar cuidadosamente y en profundidad las obras de algunas autoras, quienes a su vez nos han proporcionado la riqueza de su imaginación. Escritoras e investigadoras me han llevado a repensar lo que ha sido la literatura mexicana en este siglo: un espacio riquísimo en nuevas propuestas, en inserciones dentro de la tradición, en experimentaciones logradas en el rescate de un saber contar bien una historia, en obras hechas a la medida para un tipo de análisis literario, en producciones basura que ahí deben ir a parar, etc. También me han llevado a plantearme la importancia de poner, a una delante de otra, a esas presencias que comparten el mismo paraje: las escritoras y los escritores. Trabajo que, por otra parte, ya empezamos a realizar en el Taller de Teoría y Crítica Literarias Diana Morán, a cuyas integrantes dedico estos prolegómenos a unos textos que espero lleguen a ser más coherentes.